anxa
3-B
350

Société des Artistes Français

Exposition Rétrospective

des Œuvres

de

Théophile CHAUVEL

1831-1909

Salon de 1910

Société des Artistes Français

Exposition Rétrospective

des Œuvres

de

Théophile CHAUVEL

1831-1909

Salon de 1910

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

des Œuvres de Théophile CHAUVEL

1831-1909

La vie de tout artiste supérieur est un exemple d'unité. La même pensée anime, inspire et soutient tout ce qu'il tente, et dans tous les sens. Tandis que les hommes ordinaires se dispersent au gré des occasions et des circonstances et cherchent avidement à l'extérieur d'eux-mêmes des prétextes de renouveler et de varier leur pauvreté, les maîtres ne cessent d'aller à la découverte de leur propre trésor. Le legs de leur sensibilité est intact et complet. Ils peuvent y être lus tout entiers. On n'y constate ni caprice, ni désordre. Leur constante étude n'a pas dévié de la ligne qu'ils s'étaient tracée. Le mot d'*œuvre* exprime bien cela, quand on l'applique à l'ensemble des travaux d'un maître : ce n'est pas le total accidentel d'efforts pénibles et contradictoires, mais la collaboration continue de toutes ses pensées. Il est permis de faire l'analyse et de remonter aux sources, d'indiquer les parentés et les influences, de reconstruire pierre à pierre l'édifice d'une vie et d'un labeur. On ne trouvera pas que ces éléments se contredisent ou se diminuent l'un l'autre. Ils sont un tout, et c'est l'ensemble qui permet de dégager la loi dont s'inspirent, à laquelle obéissent les parties.

A cet égard, on doit sortir rassuré de l'exposition Théophile Chauvel. Toutes ces pages émouvantes et

Beaux 749 (118) 20 fr.

fortes, tous ces essais, tous ces résultats nous parlent avec gravité. Unanimement, ils nous exhortent à négliger les tentatives superficielles, la convention habile et rapide, l'impression sans l'émotion, tout le fatras esthétique des époques incertaines d'elles-mêmes, plus exubérantes que fertiles. Encore voisines de nous par les dates, ces œuvres ont l'autorité des anciennes choses. Chacun, à quelque technique qu'il se soit voué, quels que soient ses goûts et ses préférences, peut y venir prendre une magnifique leçon de largeur et de probité.

Théophile Chauvel fut ce que les critiques de métier appellent un graveur de reproduction. Ce fut là la forme définitive de son activité d'artiste. C'est là qu'ont abouti toutes ses recherches originales, les expressions personnelles du dessinateur et du peintre, son enquête si vaste, si complexe des procédés et des matières. Peut-être le goût public en France s'intéresse-t-il davantage à des tentatives plus faciles. Il fut accoutumé à distinguer deux manières de graver : l'une qui comporte du temps, du talent et des soins, l'autre qui improvise, spontanée, plaisante et peu compliquée, facile à lire, naïve, parfois barbare. Tandis que la somme énorme d'efforts dépensés par les maîtres du dernier siècle, les Lalanne, les Buhot, les Meryon, les Charles Jacque, aboutit à des œuvres sérieuses et pleines, riches de savoir et de méthode, fécondes en enseignements, cette leste manière se perd souvent en ébauches et en croquis.

Théophile Chauvel ne nous apprend pas seulement quelle richesse personnelle, quelle largeur de vision, quel immense savoir sont nécessaires à l'artiste pour s'exprimer dans quelque domaine que ce soit, et de n'importe quelle façon ; il nous enseigne aussi et il nous révèle les résultats dont une technique quelconque est capable entre les mains d'un maître, quel que soit son

objet. Il fut peintre, dessinateur, aquarelliste, lithographe. Il fut graveur. Il a dit sa rêverie et son émotion devant la nature, et puis il a dit son émotion devant les maîtres. Partout, même en traduisant les œuvres de peintres secondaires, il fut lui-même, avec énergie, avec autorité. Dois-je regretter qu'il n'ait pas été peintre seulement? En présence de ce magnifique testament d'artiste, ai-je le droit de le limiter à une manière? Puis-je, au nom de préférences injustifiées, exclure telle ou telle des formes de son activité? Acceptons cet artiste tout entier. Tâchons de le comprendre par tout ce qu'il nous lègue de lui-même. Ainsi nous pourrons peut-être saisir le secret de cette maîtrise créatrice et de cette unité.

Du paysage historique aux clairières de Fontainebleau, Théophile Chauvel a évolué librement et logiquement. Comme les hommes de sa génération, il a fait peu à peu la découverte de la nature et de lui-même. L'éducation qu'il a reçue n'a été pour lui qu'un point de départ. Il ne s'est pas immobilisé sur une formule. Mais les leçons de l'école, la discipline apprise à l'atelier furent-elles complètement inutiles à l'élève de Picot, Bellel et d'Aligny, second grand-prix de Rome de paysage en 1854, à vingt-trois ans? Peut-on, d'après son tableau de concours, *Lycidas et Mœris*, illustration d'une églogue de Virgile, déterminer quel fut l'appoint de l'éducation classique dans la genèse de ce talent, vite libéré des traditions et des modèles? Aujourd'hui les grandes batailles sont passées et nous pouvons considérer d'une manière historique ces mêlées d'écoles, ces luttes de l'originalité aux prises avec les survivances. Convenons que, dès cette époque, le paysage historique n'était plus que le souvenir officiel de ce qu'il avait été, un thème et un prétexte pour des exercices scolaires. Peu d'années après cette date, il devait être définiti-

vement éliminé des concours de Rome. Mais il se rattachait d'une manière étroite à une grande époque de l'art. Issu des nobles rêveries de Claude, de la mélancolie sereine des ruines qui décorent la campagne romaine, il fut pour des générations d'artistes une école de style et de majesté. Les pins et les cyprès, masses denses et circonscrites sur la profondeur du ciel, les tombes en ruines, envahies par les feuillages parasites, rongées par les mousses, interdirent les agréments faciles et les gentillesses pittoresques. Même transplanté, loin des cieux qui l'inspirèrent, au moins pour des élèves, il fut une *forme* utile, et non pas sans beauté, il enseigna l'art de distribuer et de composer, il fit sentir la différence de l'œuvre méditée et de l'ébauche, de la vision réfléchie et de la vision improvisée. Dans la première toile de Chauvel, on peut constater que les éléments essentiels de cet enseignement ont été sentis et retenus, on peut deviner surtout qu'au cours des années, ils se renouvelleront pour s'enrichir.

Et tout de suite, loin de s'entêter dans une manière, loin de ressasser des leçons dont il comprenait la valeur seulement provisoire, l'artiste sortit de l'abstraction et des rêveries imaginatives pour aller à la grande maîtresse de l'art de peindre, pour apprendre le ciel, les arbres et les eaux. Comme Jules Dupré, comme Corot, comme tous les maîtres de l'école de 1830, il fit le chemin de l'école à la nature. Il ne se contenta pas des procédés enseignés, de la technique et de la vision des professeurs. Il ne pouvait rester un bon élève. Il était peintre. Peintre, par le don d'exprimer les jeux de l'ombre et de la lumière, par le goût de la matière généreuse, par le sens de l'effet. Peintre des libres espaces, dont il a rendu la poésie et la profondeur dans ces neuf *Effets de ciel* où, comme Turner, Bonington et Paul

Huet, il fait dire à l'aquarelle la transparence et l'éclat de l'atmosphère brillante de pluie ou rayonnante de soleil. Peintre des plaines où, sur la terre détrempée, miroite le reflet des cieux, peintre aussi de ces coins et, si je puis dire, de ces réduits où la nature accumule et enchevêtre la flore, où, dans un espace de quelques pieds, à l'ombre des arbres géants, se groupent et se compliquent des forêts, étroites comme un jardinet, vastes comme un monde. Peintre, peintre surtout par l'étude constante, sincère et profonde de la nature, cette infinie réserve de merveilles logiques pour qui sait voir. Je prie que l'on regarde ces esquisses et ces dessins, dont le premier remonte à 1851, dont les derniers sont de l'année où mourut le maître. Partout est inscrit l'effort d'une admirable conscience d'artiste, d'un admirable savoir. Le paysagiste se refuse à égarer son pinceau dans de molles et chatoyantes fumées ; il ne veut pas que sa peinture soit le reflet des choses dens un trouble miroir. Il sait que la nature est fortement bâtie, d'après les lois d'une architecture ; il sait que l'arbre a son caractère, comme un individu : ce n'est pas seulement un léger brouillard de feuilles qui tremble au bord de l'aube ou du crépuscule, c'est une charpente, élégante ou forte, fine ou massive. Suivant les terrains et les essences, les branches s'attachent au tronc d'une façon particulière et forment avec lui des angles définis. Les feuilles les couronnent ou les dérobent. Elles laissent l'air jouer entre elles ou laissent filtrer seulement une indécise lumière. Le dessin de Chauvel exprime et résume toutes ces lois. Gras et robuste ou noblement linéaire, jamais lourd, jamais pédant, il traduit l'originalité de l'objet avec la même autorité saisissante que le dessin d'Ingres, quand il s'agit de l'individualité de l'être humain. A Neuilly, où les bords charmants de la Seine et les

ombrages du parc inspirèrent quelques-unes de ses premières œuvres peintes, à Saint-Jean-le-Thomas, en Normandie, en Auvergne, dans le Midi de la France, l'artiste ne se lasse pas d'apprendre, d'appliquer la synthèse du dessin à la connaissance des formes, à la variété infinie des apparences. Sur cette solide armature, il pourra installer le décor que choisira sa sensibilité, l'orage du ciel, l'infini des plaines, le mystère de la forêt.

La forêt, — elle fut son vrai domaine et sa plus sûre inspiratrice. Avec Rousseau, Corot et Daubigny, il fut de ceux qui en firent la découverte, il la vécut avec eux. Fontainebleau, romantique empire, revanche de Versailles, séjour des rêveurs libres qui, dans la solitude, cherchent à dépasser les formules de leur temps et à s'approcher des choses, Fontainebleau, avec ses futaies et ses clairières, ses étangs endormis dans la nuit des bois, ses immenses déserts de pierres, Fontainebleau, l'admirable forêt, le conquit pour toujours. Déjà Diaz l'avait illuminée du rayon singulier d'un soleil d'argent et d'or, lueur factice parfois, toujours féconde en prestiges. Ses nymphes, ses pages, ses lévriers, sous des frondaisons diaprées comme des émaux, avaient mis dans les sous-bois comme un écho de Shakespeare. Français, romantique et classique tout ensemble, avait parcouru les longues routes pavées, les avenues d'arbres qui imposent au désordre de la forêt comme une allure régulière de cité. Mais, entre les Paul Huet, les Dupré, entre tous les maîtres, un mélancolique et puissant magicien se levait qui devait les dépasser tous par la force de ses charmes. Sûrement, l'art de Théodore Rousseau aida Chauvel à prendre conscience de lui-même. Il lui fut une leçon d'énergie et d'autorité. La poésie mystérieuse de la forêt, la vie qui anime sourde-

ment tous ces êtres immobiles, soumis au caprice inflexible des vents, la tristesse infinie des marécages où l'ennui du ciel se reflète dans les eaux dormantes, il les comprit, il se les assimila, comme il a senti et compris avec Corot le charme éperdu des matinées sylvestres, la grâce des feuillages abandonnés à la brise. C'est ainsi qu'il prend ses enseignements de la nature et des maîtres. Le jour où il les traduira, où il se transposera lui-même en blanc et noir, ce ne sera pas avec l'âme indifférente d'un copiste, mais en vertu d'une espèce de fraternité dans la création.

Parce qu'elle a la franchise et le charme d'un dessin, avec des ressources infiniment plus complètes, il fut séduit par la lithographie. A une époque où tout ce que l'école française a compté d'artistes éminents s'intéressait à ses progrès et la pratiquait avec maîtrise, il lui fit réaliser des chefs-d'œuvre. Après A. de Lemud, Isabey, Bonington, avec tous les peintres, il fut un virtuose de cet art merveilleux, il l'enrichit encore, il le fit bénéficier de toutes les expériences d'un œil infiniment juste, expert à monter et à descendre la gamme délicate des tons. Des blancs onctueux et chauds aux gris d'argent, des ombres transparentes aux noirs denses, veloutés et profonds, il le parcourut tout entier. Avec lui, la lithographie ne fut plus seulement un effet, elle devint une matière. Non qu'il se soit astreint à « rentrer » uniformément le grain, pour obtenir cet aspect propre, monotone et froid qui fait ressembler tant de lithographies à de mauvaises gravures sur acier. Il voulut la belle matière lithographique conforme à la belle matière peinte. Comme Isabey, comme Mouilleron, il sut lui donner la plénitude et le relief de la pâte. Sans tomber dans la sottise mécanique du fac-simile, il la rendit véridique et expressive. Troyon, Corot, Théodore Rousseau, Isabey

— ce dernier surtout — n'ont peut-être jamais été aussi magnifiquement interprétés que par Chauvel, dans ces quatre planches d'après les originaux des collections Lièvre et Burty : *Vaches à l'abreuvoir*, *Lisière d'un bois*, *Le Pont de Grez* et *Le Chemin creux*. Avec une force, une évidence qui n'ont jamais été dépassées ni peut-être atteintes, on peut y lire la sensibilité, on y retrouve la manière de chacun des peintres. Ces quatre pièces sont des commentaires indispensables à l'intelligence de ces maîtres. Et n'en pourrait-on pas dire autant de l'admirable *Enclos*, d'après Van Marcke, où la lithographie atteint à la solidité, à la souplesse et à l'éclat de la matière peinte ? Longtemps, Chauvel resta fidèle à cet art et, quand il l'eut délaissé, il ne cessait d'en parler avec éloquence, il témoignait d'une admiration passionnée pour les pièces capitales des maîtres du siècle, entre autres pour le *Maître Wolframb* de Lemud qu'il aimait particulièrement et dont il conservait une belle épreuve.

Mais Théophile Chauvel fut avant tout un aquafortiste, c'est l'eau-forte qui lui permit de réaliser d'une manière complète son rêve d'artiste, c'est par elle surtout qu'il est un maître. Plus riche, plus variée, plus énergique que tout autre procédé, elle lui permit de rester un peintre, tout en lui ouvant un domaine nouveau, aussi vaste que ceux qu'il avait déjà parcourus. Nul procédé peut-être, quand on le sait à fond et qu'on peut mesurer les résultats dont il est capable, n'est plus propre à exprimer l'originalité d'un artiste. Le minimun de technique que l'on peut apprendre dans les écoles ne compte pas. Par une expérience quotidienne, par une lutte constante avec la matière, l'aquafortiste apprend longuement son art et vient à bout des caprices et des surprises dont il abonde. En même temps qu'il y découvre des secrets et des habiletés particulières, le graveur s'y découvre lui-même et

peut y fortifier franchement son individualité. Par la tournure attentive et sérieuse de son esprit, par le goût et le don de l'analyse, si forts en lui, par ses qualités de peintre, par sa science du dessin et des valeurs, on peut dire que Théophile Chauvel était né pour l'eau-forte.

On pourra suivre ici les étapes de sa carrière, depuis ses premières œuvres, *Le Héron* (1861), *Le Moulin à Vent* (1862), *Le Buisson* (1863), sans doute précédées dès longtemps de tentatives intéressantes et personnelles, jusqu'à ses grandes interprétations des paysagistes de l'école anglaise contemporaine ; depuis ses eaux-fortes originales, substantielles, si je puis dire, et complètes, jusqu'à ces belles gravures où revit toute la poésie de l'école de 1830, eaux-fortes originales encore, puisqu'elles furent pensées et exécutées par une volonté d'artiste identique à celle de ces maîtres, nourrie des mêmes enseignements dans les mêmes séjours, soucieuse de la même beauté, — eaux-fortes originales encore, puisqu'elles ne sont pas de quelconques et mécaniques reproductions, puisque, reconnaissables entre toutes, elles sont le signe et le témoignage d'une nature personnelle, d'une vision et d'une technique indépendantes. Dans cet art, Chauvel avait eu des prédécesseurs, avait des contemporains qui sont restés des maîtres. Dès les origines du romantisme, Eugène Bléry, le maître de Méryon, Paul Huet surtout avaient fait la découverte de l'eau-forte oubliée ; sous le second empire, la vogue était venue ; une foule d'artistes aimables, féconds en improvisations légères, apparaissaient : mais, volontairement limités, ils restaient avant tout des dessinateurs ; l'eau-forte, entre leurs mains, ne donnait guère que des croquis accentués, mordus de quelques effets très simples, de taches pittoresques. Ils étaient avant tout séduits par la facture, par le jeu libre et amusant de la pointe, par le

grignotis des tailles, par l'accident. Théophile Chauvel vit et conçut l'eau-forte comme l'on voit et l'on conçoit la peinture, — un moyen d'exprimer des valeurs. Il s'en fit une palette, il noya les amusements secondaires du trait, les élégantes joliesses de la pointe, il leur substitua une expression exacte de la qualité d'ombre et de la qualité de lumière. Que l'on regarde attentivement une de ses grandes pages, et l'on verra que la marche de l'outil y est indifférente. Elle n'y paraît pas. Elle se subordonne étroitement à l'effet.

Ainsi naquirent ces planches admirables où, grâce à cette discipline personnelle, à ce savoir qui assouplit la matière, rayonne splendidement la poésie des campagnes, des grèves et des bois. Les étangs immobiles sous le désordre des cieux, la barque plate qui file sur l'eau grise, les cachettes d'ombre qui se creusent entre les rameaux tordus des végétations basses, les soirs amers qui resplendissent tristement sur les marécages, tout ce qui croît, tout ce qui s'agite sourdement dans le mystère des bois, toute la mélancolie passionnée de la grande nature et du grand art frémit dans ces pages inoubliables. A une époque où les préférences de certains nous ont peu à peu accoutumés à une vision de plates banlieues, il n'est pas inutile d'aller prendre ici une leçon de lyrisme. Dans le journal *L'Art*, dont il devint le directeur artistique, Chauvel publia une serie d'eaux-fortes d'après les maîtres de Fontainebleau, égales à la majesté des œuvres mêmes. Il est eux tous, et il est Chauvel. Il dépasse à ce point les limites d'un procédé, il fait parler le blanc et le noir avec tant d'éloquence qu'il semble que ces peintres seraient incomplets, s'il ne les avait gravés. Plus tard, après avoir, dans des planches comme *Soleil couchant*, *Ville d'Avray*, *La Saulaie*, *Solitude* et tant d'autres, ajouté, s'il se peut, un charme

de plus à la poésie de Corot et fait bénéficier la peinture du maître des infinies ressources de l'eau-forte, de son mystère, de son éclat, il consacra les dernières années de son activité d'artiste à reproduire les œuvres des paysagistes anglais contemporains. Et c'est ici que le charme devient sensible pour tous, que la magie de la gravure apparaît : à cette école incertaine et peu personnelle, à ces conventions laborieuses d'esthéticiens mal préparés à l'art de peindre et gâtés par la vogue, à cette molle manière, il prête les qualités qui leur manquent et que l'eau-forte seule peut donner. Non, ces arbres n'ont pas été copiés avec indifférence sur les rives d'une Severn par un artiste plus soucieux d'arrangements littéraires que du dessin et de la forme des choses, ils sont jaillis du terroir robuste de Fontainebleau, ils ont été vus, construits, mis en valeur par un Rousseau, par un Dupré, — par Chauvel, poète et savant, peintre à l'eau-forte, créateur original d'une beauté nouvelle, dont ces œuvres parfois ingrates, sont magnifiquement parées par ses mains.

J'arrête ici cette brève étude. Je regarde l'image de l'homme qui a pensé, qui a voulu ce bel art, Sur le masque expressif d'Armand Bloch, sur le portrait de Jules Laurens comme sur le croquis à l'eau-forte qui précède le catalogue de l'exposition ouverte en 1898 dans les galeries Tooth, on peut constater les mêmes qualités d'homme et d'artiste. Sûrement, ce visage attentif, fin et volontaire n'est pas celui d'un hésitant ni d'un dispersé. Son activité est la fonction d'une pensée claire, elle n'est pas le résultat d'une émotion toute seule, elle existe, elle s'atteste à nos yeux en vertu d'un savoir et d'une méthode. La dure matière où elle s'est écrite la conserve pour toujours. La fuite des nuages au ciel, le tremblement de l'air sur les feuilles, l'eau qui court ou qui som-

meille, tout ce qui passe, s'agite et luit dans l'étincelante nature, on le surprendra là, fixé sur ces pages, non en fantaisies éphémères, non en caprices d'une minute, mais avec le sérieux et la gravité des œuvres qui résistent au temps, qui sont assurées de durer.

HENRI FOCILLON.

Œuvres de Théophile CHAUVEL

Dessins d'après nature

1 Souvenirs de Fontainebleau (1855).
2 Vues d'Arromanches (Normandie) et de Fontainebleau.
3 Fontainebleau (1851).
4 Vues de Fontainebleau et des environs (1895).
5 Saint-Benoît (Normandie) (1855).
6 Vues de Normandie et des environs de Montpellier.
7 Saint-Jean-le-Thomas (Manche) et environs.
8 Souvenirs des Cévennes et de Normandie (1871).
9 Vues de Marlotte et de Fontainebleau.
10 Le Presbytère à Saint-Martin-de-Landelle et Vues du Parc de Neuilly.
11 Souvenirs de Normandie et de Fontainebleau.
12 Un coin de l'allée du Château, à Neuilly, et Vues de Normandie.
13 A Saint-Jean-le-Thomas.
14 Fontainebleau (1896).
15 Roches d'Auvergne et Souvenirs des environs.
16 Oliviers aux environs de Montpellier et Vues de Normandie.
17 Vue de Saint-Jean-le-Thomas et Vues d'Arromanches.
18 A Saint-Jean-le-Thomas, à Fleury et à Fontainebleau.
19 Fontainebleau : Au mont Ussy, à Marlotte et aux environs.
20 Souvenirs de Normandie, de Fontainebleau et du Midi.

21 Parc de Neuilly, l'ancien Château (1856), Vues d'Arromanches et du mont Ussy.
22 Montpellier, Fontainebleau et Normandie.
23 Souvenirs de Fontainebleau et de Barbizon.
24 Etudes de Moutons.

Lithographies

25 *La Veillée*, d'après Millet (collection Lièvre, 1872).
26 *Vaches à l'abreuvoir*, d'après Troyon (collection Lièvre, 1874).
27 *Chien Basset*, d'après une étude de Decamps (collection Burty, 1873).
28 *La Charrette*, d'après Bonington (pour le Musée universel d'Edouard Lièvre).
29 *Les Gorges de Montpairon, près Châteldon (Puy-de-Dôme)*, d'après Bellel (1855).
30 *Lisière d'un bois*, d'après Théodore Rousseau (1869).
L'Orage, d'après Diaz (collection Burty) (1869).
31 et 34 *L'Abside de Saint-Pierre de Caen*, d'après Bonington (1869).
Embouchure de la Touques, à Trouville, d'après une étude de Bonington (1873).
32 *Le Pont de Grez*, d'après Corot (collection Burty, 1872).
33 *Le Vaisseau Fantôme*, d'après un pastel de Ch. Méryon (collection Burty, 1872).

Gais matelots, voguons sur l'onde,
Sillonnant la mer profonde.
Il faut trouver un nouveau Monde :
C'est pour cela
Que Dieu nous créa.

35 *Le Chemin creux*, d'après une esquisse d'Isabey (collection Lièvre, 1874).

36 *L'Enclos*, d'après Van Marcke (pour le journal l'Art, 1878).

37 *Le Camp Arabe*, d'après le tableau de Fromentin (pour la Chalcographie, 1878).

Eaux-fortes originales

38 *Chemin montant à Auvers* (pour l'Illustration Nouvelle, 1877).

Le Buisson (1863).

Vaches dans les genêts (orage) (1870).

Le Moulin à vent (1862).

39 *Les Bords du Loing (effet d'orage)*. (Album de Cadart, 1877).

Forêt de Fontainebleau.

Route de la Butte aux aires (pour la Revue de l'Art Ancien et Moderne, 1909.)

40 *Le Héron* (1861).

La Montée à Chaville (pour l'Art Ancien et Moderne).

Dans l'Ile de la Grande-Jatte, id.

41 *Portrait de l'auteur* (1896).

Après la pluie à Vaujours (pour l'album de Cadart, 1875).

Sous les charmes (publié par la Société des Aquafortistes, 1866).

42 *Au Jean-de-Paris (forêt de Fontainebleau)* (1867).

Souvenir de Pont-Audemer (pour l'Art Ancien et Moderne, 1898).

Environs de Rouen (pour l'album de Cadart, 1874).

43 *Passage de la Ternoise* (1862).
Solitude (1862).
43bis *Pommier à Fleury (Seine-et-Marne)* (1865).
A Saint-Jean-le-Thomas (1877).
Souvenir du Berry (pour l'Art, 1877).

Aquarelles

44 Portrait de M. R.... et deux aquarelles (paysages).
45 Un cadre de neuf aquarelles (effets de ciel).

Eaux-Fortes d'après divers

46 *Barques près de Rouen*, d'après Lapostolet (1879).
Au Printemps, d'après Daubigny (1876).
Lisière de bois, d'après Théodore Rousseau.
Gorges d'Apremont, d'après une sépia de Th. Rousseau (pour le Musée Universel d'Ed. Lièvre).
47 *Falaises de Dieppe*, d'après Guillemet (1877).
La Moussière, d'après Corot (pour l'Art Ancien et Moderne).
La Femme du pêcheur, d'après Corot (pour les Cent Chefs-d'Œuvre), publié par G. Petit.
Les Chaumières sous bois, d'après Théodore Rousseau (pour les Cent Chefs-d'Œuvre).
48 *Le Bateau de pêche*, d'après Troyon (panneau de porte, très largement esquissé, dans la salle à manger d'Alphonse Karr, à Sainte-Adresse, 1879).

Environs de Norwich, d'après Old Crome (1874).

49 *La Falaise*, d'après Van Marcke (1876).

Tronc d'arbre, d'après Diaz (1877).

50 *Un Village en Suède*, d'après Gegerfeldt (1875).

51 *La Hutte, forêt de Fontainebleau*, d'après Théodore Rousseau (1876).

52 *La Source de Neslette*, d'après Van Marcke (1877).

Une Ecluse dans la vallée d'Optevoz (Isère), d'après Daubigny (1878).

53 *La Barque*, d'après Jules Dupré (1878).

Pêcheurs Ecossais attendant l'obscurité, d'après Hunter (1878).

54 *La Charrette de foin*, d'après Jules Dupré (1879).

En Gueldre, d'après Koninck (1875).

55 *La Mare*, d'après Jules Dupré (1879).

Retour du Bal, d'après Gervex (1879).

56 *La Culture des Tulipes*, d'après Hitchcock.

57 *Un Coin de bois*, d'après J. Dupré.

Clair de Lune, d'après Old Crome (pour le catalogue Wilson).

La Mare, d'après Rousseau.

58 *A Samois, près Valvin* (eau-forte originale).

Le Matin (environs de Terwueren), d'après Hipp. Boulenger.

La Saulaie, d'après J. Dupré (1873).

59 *Soleil couchant*, d'après Corot (1875).

L'Orage, d'après Diaz (pour le Musée Universel d'Edouard Lièvre).

60 *L'Etang*, d'après Corot (Ville-d'Avray) (1875), publié par Goupil.

61 *L'Orage*, d'après Diaz (1880), publié par Goupil.

62 *La Saulaie*, d'après Corot (1880), publié par Goupil.

63 *Le Nid de l'aigle*, d'après Théodore Rousseau (1880), publié par Goupil.

64 *Le Batelier*, d'après Corot, publié par Goupil (1881).

65 *Solitude*, d'après Daubigny, publié par G. Petit (1882).

66 *Ville-d'Avray*, d'après Corot, publié par Georges Petit (1882).

67 *Le Lac*, d'après Corot, publié par Goupil (1884).

68 *Feuilles d'automne*, d'après Vicat-Cole (1886), publié par A. Tooth, de Londres.

69 *Solitude*, d'après Corot (Salon de 1886), publié par A. Tooth.

70 *L'Ecluse de Stratford*, d'après Leader (Salon de 1888), publié par A. Tooth.

71 *Pluie d'été*, d'après Vicat-Cole (Salon de 1887), publié par A. Tooth.

72 *Eaux dormantes au soleil couchant*, d'après Heffner, (Salon de 1887).

73 *Eclat du soir*, d'après Heffner (Salon de 1870), publié par A. Tooth.

74 *La Dune*, d'après Leader, publié par A. Tooth.

75 *Primavera*, d'après Rolshoven, publié par le journal l'Art.

76 *Le Vieux Manoir du roi Jean*, d'après Leader, publié par A. Tooth.

77 *La Severn*, d'après Leader, publié par A. Tooth.

78 *Le Coup de vent*, d'après Leader, publié par A. Tooth.

79 *Le Bac*, d'après Troyon (Salon de 1905), publié par A. Tooth.

80 *Passage d'animaux sur un pont dans le Berry*, d'après J. Dupré (Salon de 1889), publié par A. Tooth.

81 *Cathédrale de Worcester*, d'après Leader (Salon de 1898), publié par A. Tooth.

82 *Le Fleuve*, d'après Leader (Salon de 1891), publié par A. Tooth.

83 *Le Chemin détrempé*, d'après Leader (Salon de 1897), publié par A. Tooth.

84 *Fin d'Automne*, d'après Millais (Salon de 1892), publié par A. Tooth.

85 *L'Enigme*, d'après W.-Q. Orchardson (Salon de 1894), publié par le journal l'Art.

86 *Par Prés et Ruisseaux*, d'après Leader (Salon de 1894), publié par A. Tooth.

87 *L'Abreuvoir*, d'après Corot (Salon de 1891), publié par la Société des Aquafortistes.

88 *Bois de pins dans le Surrey*, d'après Leader (Salon de 1893), publié par A. Tooth.

89 *Tombée de la nuit*, d'après Leader, R. A., publié par A. Tooth.

Peintures

90 *Paysage historique* (Prix de Rome) (1854).
Lycidas et Mœris (9e églogue de Virgile).

91 *Les bords du Loing à Nemours.*

92 *Le Moulin à vent.*

93 *Chênes de Roches* (*Fontainebleau*).

94 *Au bord du Ruisseau* (*Normandie*) (1864).

95 *Le Champ de Trèfle pourpre.*

96 *Le vieil Arbre* (*Normandie*).

97 *Etude de Poulain*, d'après Rosa Bonheur.

98 *Dormoir du Bas-Bréau* (1864)*.

99 *Le Bas-Bréau* (1864).

* Les œuvres exposées du numéro 98 au numéro 125 sont des études d'après nature.

100 *Lisière de la Forêt* (*Barbizon*) (1864).
101 *Dormoir de Barbizon* (1864).
102 *Carolles* (*Manche*) (1866).
103 *Chemin à Barbizon* (1864).
104 *Bas-Bréau* (novembre 1864).
105 *Au Bas-Bréau* (*forêt de Fontainebleau*) (1864).
106 *Derrière la maison de Millet* (*Barbizon*) (1864).
107 *Au Jean de Paris* (*Fontainebleau*) (1864).
108 *Le Chemin de Saint-James à Saint-Benoit* (*Manche*) (1856).
109 *Grange de la Mère Antony à Marlotte* (1850).
110 *Au Jean de Paris à Barbizon* (1864).
111 *Sur le Chemin de Saint-James à Saint-Benoit* (*Manche*) (1856).
112 *Dans le bas de la Gorge-aux-Loups* (*Fontainebleau*) (1854).
113 *La Mare aux Fées* (*Fontainebleau*) (1857).
114 *Tranchée du futur chemin de fer de ceinture près Auteuil* (1855).
115 *Motif détruit par le chemin de fer de ceinture de la Porte-Maillot* (1855).
116 *La Mare aux Fées* (*Marlotte*) (1854).
117 *Ancien Parc de Neuilly-sur-Seine* (1857).
118 *Les Hauteurs de Saint-James* (*Manche*) (1856).
119 *Dans le Parc de l'ancien Château royal de Neuilly-sur-Seine* (1864).
120 *Lisière de Forêt à Barbizon* (1864).
121 *Le Dormoir de Barbizon* (1864).
122 *Le Dormoir de Barbizon*, effet de printemps (1864).
123 *Saint-Jean-le-Thomas* (1866).
124 *Port du Lud* (*Carolles, Manche*) (1866).
125 *Au Dormoir, Barbizon* (1864).
126 *Le Moulin de Valvin* (*Fontainebleau*), ébauche.
127 *Au parquet du Roi, le matin* (*Fontainebleau*).

128 *Un sentier à Fontainebleau*, ébauche.
129 *Les Bords du Loing*, soleil couchant.
130 *Le Bout du Village* (*Normandie*) (1909), appartient à Mme R. J.
131 *Etude de chênes.*
132 *L'Arche de verdure.*
133 *Cimes de la Forêt* (*Fontainebleau*).
134 *Derniers rayons* (1909). Dernier tableau, resté inachevé.
135 *Automne* (*Fontainebleau*), ébauche.

Petits Panneaux d'étude

136 La Faisanderie (Fontainebleau, 1908).
Au Grand Parquet (octobre 1908).
Route Duplessis-Mornay (septembre 1906).
Près la Faisanderie (septembre 1908).
Le Grand Parquet (1908).
Au Grand Parquet (1905).
Incendie de bruyères près la route d'Orléans (Fontainebleau, 1908).
Le Long Boyau.
Grand Parquet.
137 Les Sables du Grand Parquet (Fontainebleau, 1906).
Au Grand Parquet (1907).
Grand Parquet du Roi (1905).
Le Parquet (septembre 1905).
Route Brossard de Corbigny (1908).
Le Grand Parquet (1908).
Au Grand Parquet.
Sables du Parquet de Fontainebleau (1906).
Près le Bois-Rond (environs d'Arbonne, 1906).

138 Grand Parquet, près la route d'Orléans à Fontainebleau (1906).
Carrefour du Coq, route du Levraut (1908).
Grand Parquet (Fontainebleau, 1905).
Plaine du Mont-Aigu (Fontainebleau, 1906).
Faisanderie (1908).
Grand Parquet (1906).
Route d'Arbonne (1906).
Porte Maillot (1876).
Près la Faisanderie (1908).
139 Les Blés (août 1876).
Plaine du Puits-Isolé (Fontainebleau, 1905).
Le matin, à la Faisanderie (août 1906).
Près la Faisanderie (septembre 1906).
Grand Parquet (1905).
Au Grand Parquet (1905).
Sables du Grand Parquet (1906).
Sables du Grand Parquet (1906).
Juillet 1880.
140 Les Blés (juillet 1880).
Septembre 1895.
La Grande-Jatte (septembre 1874).
Ile de la Grande-Jatte (1874).
Avenue de la Grande-Armée (1er mars 1909), étude de neige.
Montigny (août 1876).
A Gouvernes, près Lagny (août 1876).
Meudon (août 1890).
Chatou (1890).
141 Montigny (1876)
Auteuil, champ de courses (1874).
A Fontainebleau.
A Nemours (août 1876).
Montigny (août 1876).

Un ciel (juillet 1880).
Les Moulineaux (novembre 1875).
La Seine et le Pont à Courbevoie.
142 Dans l'Ile de la Grande-Jatte.
Ile de Chatou (1885).
Montigny (1898).
Plaine du Mont-Aigu (1906), route Sebastien-Serlio.
Le Gros-Sablon, près Arbonne (1907).
Juillet 1880.
A Toutainville (1897).
Le Grand Parquet (Fontainebleau, 1905).
Nemours (1876).
143 Grand Parquet (1907).
La Montée à Chaville (1879).
Chaville (1880).
Toutainville (1897).
Normandie.
Toutainville (1897).
Chaville (1880).
Ile de la Grande-Jatte (1878).
Etang de Trivaux (Meudon, 1877).
144 Ruines du Mur du Grand Parquet (Fontainebleau, 1906).
Grand Parquet (Fontainebleau, 1905).
Fontainebleau.
Vue de Fontainebleau.
Chaville (1877).
Grand Parquet (Fontainebleau, 1908).
Le Mur du Grand Parquet (1906).
Normandie.
Rue des Grès, à Sèvres (1876).
Dans la rue des Grès, à Sèvres (1876).
145 Boulevard circulaire (Fontainebleau, 1906).
Route Duplessis-Mornay (Fontainebleau, 1906).

Près le Mur du Grand Parquet (1906).
Roche Nemorosa (1899).
Route de la Croix-Saint-Jacques (Fontainebleau, 1906).
Grand Parquet (Fontainebleau, 1905).
Près la Faisanderie (1908).
Au Gros Fouteau (1895).
Le Gros Fouteau, à Fontainebleau (1895).

146 *Sur la Lande* (souvenir de Bretagne), appartient à M. Alfred L.
147 *Effet de Printemps, à Chaville*, appartient à M. Alfred L.
148 *Embouchure de la Seine au Havre.*
149 *Les Mouettes* (marine), appartient à M. le docteur J. C.

150 *Portrait de Théophile Chauvel*, par Jules Laurens (dessin rehaussé au crayon de couleur).
151 *Théophile Chauvel*, masque plâtre, par Armand Bloch, statuaire.

(Voir nº 3.307 du catalogue officiel du Salon.)

88-B7850

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01331 4527